

## El cinema negre segons Romà Gubern



*Sed de mal*

Aquest article és un extracte de la conferència feta per Romà Gubern el dia 15 setembre de l'any 2003 al Centre de Cultura "SA NOSTRA" durant les jornades de CINEMA NEGRE.

Amb motiu de la projecció de les pel·lícules del cicle de cinema negre a Maó i Eivissa reproduïm l'esmentat extracte.

El cinema negre és un gènere o una escola? La diferència entre gènere i escola és que per gènere s'hi entenen les tradicions temàtiques; la comèdia és un gènere —trobem comèdies al cinema italià, al cinema francès, al cinema espanyol i a l'americà—. Escola és un moviment nacional d'un país —l'expressionisme alemany, el neorealisme italià, la *nouvelle vague* francesa— amb un període de temps limitat i que dóna una sèrie de pel·lícules homògenes que tenen una relació, un aire de família.

Alguns teòrics pensen que el cinema negre és una escola del cinema americà que té un arc de vida entre el 1941 i el 1958 —*grosso modo*— entre *El halcón maltés* i *Sed de mal*, considerat el gran moment de plenitud i d'esplendor d'aquesta escola.

Els antecedents del gènere negre vénen de la literatura, és una mica la mare d'on surt la mitologia negra. Concretament d'un novel·lista, Dashiell Hammett, que a l'any 1929 comença a publicar per entregues, en forma de serial, la novel·la *Red harvest* (Collita roja), publicada i traduïda.

L'estructura de serial comença l'any 1927, l'any de la pel·lícula de Josef Von Sternberg *La ley del Hampa* (*Underworld*), una pel·lícula que encara no és característica del perfil del cinema negre, però

sí precursora; és més, s'ha dit moltes vegades que el gàngster protagonista de *La ley del hampa* és un antiheroi romàntic, un personatge amb una certa admiració anarquista del mateix Sternberg, acorralat al final i tancat en aquell apartament blindat amb la noia, de manera que és una mirada que després la censura reprimirà, aquesta mirada llibertària del gàngster com a rebel social contra el món. El 1927 és, doncs, un any clau per al cinema negre.

Dos anys després esclata la depressió. A l'octubre del 1929, el *crash* de Nova York crea un clima de crisi econòmica, també de crisi moral, de crisi política i naturalment aquest camp de cultiu permet desenvolupar el cinema negre.

La novel·la negra tenia, naturalment, unes arrels precursors. Quan intentem fer la genealogia de la novel·la negra, veient que l'àvia era la policíaca tal com la va formular Edgar A. Poe amb *August Dupin*, Conan Doyle amb *Sherlock Holmes* o Chesterton amb el *Pare Brown*. El que passa és que aquesta novel·la policíaca clàssica, era bàsicament una novel·la enigma: hi havia un assassinat, unes peces que calia encaixar i resoldre, però hi havia ja elements de criminalitat, d'inseguretat col·lectiva, d'angoixa, d'una comunitat inquieta per l'aparició d'un assassí en sèrie. També aquestes novel·les tenien un punt en comú molt interessant: el detectiu era privat, en antagonisme o rivalitat sempre amb el policia oficial, pertanyia a una institució pètria, maldestra, ineficaç... i els detectius treballaven al marge dels organismes oficials, en competència amb les institucions de l'Estat.

Després d'aquesta novel·la policíaca, va aparèixer al món anglosaxó un corrent derivat del



Laura

naturalisme, de la novel·la social: Upton Sinclair, Theodor Dreiser, Sinclair Lewis, John Dos Passos... En aquesta novel·la social l'acció passa a barris suburbials, hi ha elements de lluita de classes, de denúncia d'una injustícia social. Per tant, comença a agafar cos una narrativa que mira a la realitat social cara a cara i que, naturalment, contribueix a fecundar la novel·la negra de què estam parlant.

També a finals del segle XIX, cap el 1896 —per tant contemporani del cinema—, apareix un tipus de literatura de quiosc, el que s'anomena el *pulp magazine* —de polpa, perquè estava fet de paper molt barat, de mala qualitat, marró, groc... les *short stories*, en què hi havia diverses novel·les curtes de lectura. I concretament aquesta fórmula del *pulp magazine*, com la revista *Black mask* (La màscara negra), en què hi va escriure Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, va ser-ne una de les pedreres.

Finalment, l'últim referent literari: el periodisme de crònica negra, de successos. Cal recordar que el 1919 és quan s'aprova la llei Volstead, que implanta la prohibició de begudes alcohòliques, la prohibició de consum, transport, comerç, fabricació, tot plegat fruit d'una campanya puritana. És una història bastant inversemblant; la prohibició va començar a alguns estats sobretot del nord, industrials, sobre la teoria que els obrers s'engataven, freqüentaven la taverna i, per tant, el seu rendiment era inferior, no anaven a treballar. Es va

culpar l'alcoholisme de la indisciplina laboral de la classe obrera.

Aquest estat d'opinió purità es va anar estenent; en principi eren quatre o cinc *dry states* (estats secs), després deu, després dotze, fins que finalment l'any 1919 es va aprovar a escala nacional la llei Volstead, que va estar en vigor fins a l'any 1933, fins a l'època de Roosevelt. La prohibició de fet va fomentar la fabricació, transport, comerç i consum de begudes de forma clandestina.

La prohibició va fomentar el gangsterisme, que en bona part venia de la màfia italoamericana. I d'on venia aquesta? Venia dels immigrants de Sicília, de la Itàlia del sud, la Itàlia pobra, que anaven a cercar feina a Amèrica i que naturalment contactaven amb els familiars o amics de Sicília. Aquest sistema d'ajuda mútua va crear la màfia, que no és més que una gran família —i es diuen així—. És una família extensa en què els nebots, els segons nebots, els tercers nebots... i això és la màfia; res més que això. És el mateix que l'església catòlica en el seu camp, que té una estructura —i perdonau la comparació brutal— de màfia. No és casual que la màfia fos un invent de la Itàlia del sud. Itàlia és un país políticament jove; l'Estat italià és creat a finals del segle XIX, les institucions polítiques eren encara fràgils, febles, poc fiables i, per tant, la societat italiana va inventar un fenomen de teixit de cohesió fora de l'Estat italià.

El gangsterisme, la màfia, la corrupció de les institucions, dels poders, dels policies, dels fiscals... i naturalment, la novel·la negra es pot dir que és un mirall d'una societat en crisi, que trenca els clixés de la mitologia optimista que tothom és feliç, de les comèdies americanes clàssiques on ella i ell s'estimen i s'acaben casant. Hi ha aquesta mirada pessimista sobre les ambicions, les perversions, la cobdícia, la violència... jo diria sobretot l'ambició, si em demanassin quin és el gran tema central de la literatura negra, novel·la negra i cine negre la meua resposta seria clara: l'ambició personal, depredadora.

Per altra banda, abans parlava de *La ley del hampa* d'Sternberg, encara una pel·lícula muda, però sabeu que el 1929-1930 s'acaba establint el cinema sonor, que aporta una dimensió expressiva molt important al cinema. Les persecucions en cotxe, els pneumàtics que xiulen, els trets de les metralleres, hi ha tot un univers acústic propici que el cinema sonor potencia fins i tot separat de la política sonora del gènere.

Un esquema molt freqüent en les primeres pel·lícules de cinema negre, de les precursors dels anys trenta, era l'esquema que els angloamericans anomenen *rise and fall* —ascens i caiguda—; efectivament, quan examinem pel·lícules com *Hampa dorada* de Le Roy, és l'ascens del gàngster i la seva caiguda, *Public Enemy* de William Wellman, *Scarface* de Howard Hawks; per tant, hi ha una sèrie de models estructurals que no inventa la novel·la negra, però que s'adopten i adapten. Naturalment, en aquesta primera etapa del cinema sonor, també s'adaptaven diverses novel·les de Dashiell Hammett: *El halcón maltés* del 1931, *La llave de cristal* del



1936. També deriva aquest cinema de gàngsters cap a un subgènere o una derivació que és el cinema de presons i presidiaris com *20.000 años en Sing-Sing* de Michael Curtiz.

El que aporta el gènere negre és una antropologia pessimista en què aquesta imatge edulcorada de l'*American dream*, de la societat perfecta, del capitalisme, es trenca brutalment perquè es demostra que la societat està governada per les ambicions personals, pel relativisme i l'ambigüitat moral: els textos de Sigmund Freud que comencen a ser bastant coneguts —comença a escriure a finals del segle XIX—, la difusió de la seva obra és dels anys vint (les primeres edicions de Freud a Espanya van ser del 1927-1928). Freud va descriure l'ésser humà com un personatge víctima o posseït pels seus instints, l'instint d'amor, de desig, de destrucció, l'ambició, el món inconscient reprimat pel superego... tot aquest nou sistema d'antropologia que deriva de la lectura freudiana de l'ésser humà, és el teló de fons d'aquesta nova visió pessimista.

És més, quan esclata la Segona Guerra Mundial, apareix un fenomen importantíssim: les dites neurosis de guerra. Molts soldats han de donar-se de baixa perquè tenen atacs de pànic. És divulgada a través de revistes populars com el *Readers Digest*, es comença a parlar de complexos, de traumes, i el públic en general comença a familiaritzar-se amb aquests conceptes.

Per tant, hi ha la difusió, la vulgarització d'aquests conceptes que vénen del freudisme (complex d'Èdip). *Recuerda*, 1945 d'Alfred Hitchcock és una pel·lícula emblemàtica, perquè Gregory Peck és víctima d'un complex de culpabilitat. Però si veieu *Al rojo vivo* de Raoul Walsh —una pel·lícula superb, extraordinària— el gàngster protagonista que interpreta James Cagney, és un gàngster edípic que té una atracció malaltissa per la mare, tot una mena d'efecte possessiu molt xocant.

No és casual que el naixement de la narració en primera persona amb càmera subjectiva, sigui un fruit del cinema negre. La identificació amb la primera persona. És cert que moltes novel·les negres estan escrites en primera persona, però la legitimació d'aquest punt de vista apareix en una pel·lícula de Robert Montgomery de l'any 1946 titulada *La dama del lago*, rodada gairebé completament amb càmera subjectiva.

Vull fer un aclariment teòric sobre aquest tema, durant l'època del cinema mut existia la càmera subjectiva; és més, en els seus principis cap el 1901 o 1903 va aparèixer un gènere que els historiadors anomenen *film-voyeur*, en què es veia el forat d'un pany amb una silueta, i sortia pel darrere una senyoreta que es treia una mica de roba. Aquesta interpel·lació del forat del pany era òbviament una càmera subjectiva, estava pensada i dissenyada per això però no era una narració en primera persona, perquè això es doni és necessari el camp semàntic de la paraula, la lingüística, el pronom personal en primera persona. I aquest és un invent del cinema sonor, però sobretot la seva formulació més radical



arriba amb dues pel·lícules del cine negre, *La dama del lago* (1946) i *La senda tenebrosa* (1947) de Delmer Daves, en què més de la meitat està rodada en primera persona i càmera subjectiva —amb Humphrey Bogart de protagonista—.

*Forajidos*

Naturalment, l'espai privilegiat del cinema negre —estic citant algunes característiques formals i temàtiques— és l'espai urbà que simultàniament està essent descobert pel cinema italià neorealista, en part per raons pràctiques perquè els estudis estaven en males condicions, i Cinecittà tampoc no ho permetia, i en part per voluntat testimonial i política tota vegada que és un cinema d'exterioris urbans —*Roma, ciudad abierta* està rodada tota a interiors i exterioris naturals, *Ladrón de bicicletas*...—. però també si repassam la filmografia del cinema negre trobarem títols tan emblemàtics com *La ciudad desnuda*, *La jungla de asfalto* de John Huston, *Mientras Nueva York duerme* de Fritz Lang... Constatem per tant el protagonisme de l'espai urbà com a territori d'inseguretat, de perill, de risc, d'amenaça.

El segon element per ancorar el cinema negre és la nit, és el moment de la inseguretat, el moment del misteri, el moment del perill, títols que avalen que la nit és un altre dels espais privilegiats del cinema negre: *Mil ojos tiene la noche* de John Farrow, *They live by night* de Nicholas Ray del 1949, *Nightfall* de Jacques Tourneur del 1956, A



Perdición



*cry in the night* del 1956, de Frank Tuttle. La nit és consegüentment un element també fonamental.

I ja que parlo de nit, he de parlar de llum. La nit permet, per altra banda, la fotogènia: el terra mullat, l'asfalt mullat, el reflex de la llum elèctric, els neons.

El cinema negre, en part, és un fruit de la immigració dels operadors centreeuropeus, alemanys sobretot, cap a Hollywood. Aquesta immigració comença els anys vint, quan la Paramount i la Metro comencen a importar tècnics professionals —entre ells Murnau o Lubitsch— i l'escola fotogràfica americana en bona part és deutora de la tècnica alemanya. Concretament el travelling s'instaura al cinema de ficció de Murnau *El último* (1924), El travelling ja existia, sobretot en el cine documental, en què es posava la càmera en un cotxe o en el ferrocarril i feien uns grans travelling.

Els estudis UFA de Berlín van permetre Murnau inaugurar el travelling com a norma. Precisament va ser un productor alemany, Erich Pommer, establert a la Paramount, el que va començar a implantar el seu ús al cinema americà de ficció. És molt interessant saber que els estudis americans tenien consciència que el cinema europeu era més sofisticat tècnicament: en la seva llum, en l'ús de càmera, en el muntatge, efectes de trucatge. Els estudis de Hollywood convocaven passis privats per als seus operadors, muntadors i maquilladors per projectar les pel·lícules arribades d'Europa: soviètiques, alemanyes, franceses..., perquè poguessin copiar els trucs que feien els europeus. I, naturalment, les pel·lícules d'avantguarda servien per "domesticar" aquestes formes atrevides d'enquadrament, d'angulació, que feien els europeus. Les majors, que feien comèdies i western de consum, aprenien del cinema europeu.

Com deia, una sèrie d'operadors venien de l'expressionisme alemany, una escola basada en els efectes de contrast de llum, de matisos. Aquest llenguatge de contrallum, de les llums allargades, estirades, dels clarobscur, tot això ve d'Europa central, d'Alemanya, i s'insereix, per exemple, en la fotografia extraordinària d'un grandíssim operador, Nicholas Musuraca, a *Retorno al pasado*, una pel·lícula a la qual hi ha un ús prodigiós de la llum i de l'ombra.

Un altre element professional són els guionistes, alguns dels quals perseguits pel macarthysme, que escrivien amb pseudònim o escrivien guions des de Mèxic: Dalton Trumbo —un dels més coneguts— va emigrar a Mèxic i va escriure una vintena de guions per a la indústria, sota diferents pseudònims. Per tant, el sector més progressista de Hollywood eren els guionistes, que donen una visió crítica i pessimista.

I finalment, un nou *star system* molt marcat. El personatge més emblemàtic va ser Humphrey Bogart.

Ja durant els anys trenta, el Departament de Justícia americà estava molt preocupat —està molt documentat,— perquè els actors que feien de gàngsters, com James Cagney o Edward G. Robinson eren molt populars. Perquè eren una mala escola per al públic, per a la joventut. L'any 1937, es va adreçar a les grans productores —sobretot a la Warner Bros, que era la que feia més pel·lícules de gàngsters, demanant-li que, de tant en tant, aquests actors fessin de policies o de fiscals. Hi ha una pel·lícula, extraordinàriament rara —es deu haver passat alguna vegada per televisió—, *Marked women* (Mujeres marcadas) del 1937, de Lloyd Bacon, en què Humphrey Bogart fa de fiscal i no te'l creus. Bogart il·lustra perfectament aquest nou arquetip de l'anomenat *bad good boy* —contradicció—, és *bad* (dolent) perquè és un *outsider*, un rebel, es revolta contra la societat. Però, naturalment aquesta rebel·lia neix de la puresa interi-

or, íntima (good). Per tant, és el dolent simpàtic amb el qual ens identifiquem perquè és comprensible.

Tant fa de detectiu, *El halcón maltés*, com de gàngster a *El último refugio*. Hi ha una pel·lícula emblemàtica en aquest gènere que és *Cayo Largo* (1948) en què John Huston té una idea brillantíssima: enfronta l'antic gàngster de la depressió Edward G. Robinson amb Humphrey Bogart. Robinson està retirat a Cuba, i intenta tornar als Estats Units; Bogart fa de personatge positiu, entre cometes. És un enfrontament mític pels que ens considerem cinèfils, carregat de sentit i de connotacions.

L'època daurada del cinema negre es considera generalment closa amb *Sed de mal*, l'última gran pel·lícula, el 1958, extraordinària; aquí, per cert, el policia —ja no és un detectiu privat, sinó un policia oficial— és un personatge canalla, Hank Quilan, que interpreta Welles mateix. El que passa és que també resta explicat, no és esquemàtic. Welles t'explica perquè fabrica proves falses per condemnar aquells als quals persegueix.

El cinema negre va irradiant una influència mundial. De fet, trobam cinema negre al cine japonès, Akira Kurosawa té una pel·lícula extraordinària dels anys quaranta, *El perro rabioso* —cine negre pur; Carol Reed —director injustament oblidat, perquè era grandíssim— *El tercer hombre* està impregnada de l'estètica negra. A França, tenim Jean-Pierre Melville amb una pel·lícula com *Samurai*. I, fins i tot, a Espanya tenim un cas interessant, a Barcelona; el d'Iquino, amb una sèrie, començant per *Apartado de correos 1001*, en què hi ha un intent de fer un cinema negre local.

Per tant, veiem que el cinema negre és una reelaboració romàntica d'una tradició realista. La mitologia policial tradicional de la novel·la i el cine era la mitologia de la seguretat, sempre hi ha un detec-

tiu: un *Sherlock Holmes*, un *Pare Brown*... que els protegeix, fent veure que estan en bones mans.

El tema de la dona fatal, la *femme fatale* és un ingredient fonamental en el gènere, hi ha molts d'exemples: Claire Trevor a *Historia de un detective* (1944), Lana Turner a *El cartero siempre llama dos veces* (1946) Gloria Grahame a *Deseos humanos* (1954), Ava Gardner a *Forajidos* (1946), Jane Greer a *Retorno al pasado* (1947) etc. Només comentaré l'aparició de Barbara Stanwyck a *Perdición* i com la fa aparèixer Billy Wilder, baixant l'escala i enquadrant les cames i una cadena que porta al turmell. Evidentment, està clar que el punt de vista de la càmera sempre és intencionat, mai és casual; es col·loca allà on el director vol que es col·loqui. En la presentació, primer ella està més alta que ell, que entra a la casa del matrimoni. Surt de la banyera amb una tovallola. Està en una posició dominant. Però després, quan es vesteix, la càmera el que segueix són les cames de l'actriu i veiem la cadeneteta que porta.

Si recordeu *El ángel azul* de Von Sternberg, la primera de Marlene Dietrich i Emil Jannings, que també és molt semblant, amb una escala com a escenari. Ella està a la part de dalt, hi ha un joc molt divertit perquè tira unes bragues i li cauen a sobre d'ell.

Volia comentar que les escales tenen molt interès —i en la història del cinema hi han jugat un paper important—, per dues raons. La primera, perquè l'estructura de l'escala permet trencar la llum i per tant té una fotogènia. Com al *Acorazado Potemkin*, les escales són fotogèniques. I la segona és que té un simbolisme inherent. El cinema alemany està fet d'escales, amb tot un simbolisme del superior-inferior, autoritat: dominant-dominat, conscient-inconscient, cel-infern. Hi ha un joc de bipolaritat. ■



La jungla de asfalto